

スタンダールにおける「読者」

——小説と遺書を中心に——

藤 井 宏 尚

本考では、前回⁽¹⁾に引き続いて、スタンダールのいわゆる三大小説のうち、『リュシアン・ルーヴェン』と『パルムの僧院』、そして最後に遺書について、読者論の視点から考察を加える。

(2) 『リュシアン・ルーヴェン』について

五大小説の序については前回に触れたが、ここではまず、『リュシアン・ルーヴェン』の序についてさらに詳しくみてみよう。この作品には3つの〈préface〉と1つの〈avertissement〉が付されているが、その順序のつけかたは版によって異なっている⁽²⁾。ここではプレイアッド版に準拠しながら話を進めていく。フィリップ・ベルティエ Philippe BERTHIER は『リュシアン・ルーヴェン』と序文の戯れ《*Lucien Leuven*》et le jeu préfaciel という論文の中で、序文の機能を3種類挙げ (I. A QUI? II. QUOI? III. DE QUI?), 一般の場合と比較しながら、この作品のもつ特殊性を浮き彫りにしている⁽³⁾。I) はもちろん読者の問題である。一般に序は一人でも多くの読者を獲得しようという意図のもとに書かれる。それに対してこの作品では、3つの〈préface〉に続いて「幸福な少数者へ」という献辞がバイロンの一句とともに掲げられ、さらに第一章の前に〈avertissement〉が置かれている。そこには以下のような表現がある。「寛大な、と私がお呼びしている点に注意していただきたい。じっさい、諸君が寛大なかたでなく、私がこれから紹介しようとするしごくまじめな人物たちの言動を暖かく見まもってくださる気がないとしたら、また作者の誇張の不足や、道徳的目的の欠如など大目に見てやろうというお考えもないとしたら、これからさきはお読みにならぬほうがいいと思う。この話は、少数の読者を念頭において書かれたものだ。」⁽⁴⁾ ここに見られるのは、「読者の誘惑」という序のもつ通常の働きとはむしろ対極に位置する「読者の差別化 (distinction)」であり、選ばれた少数の読者

とは「卑俗な考えに陥らず、意欲する術を心得た」者である。Ⅱ）は序で紹介されるべきテキストの内容である。本来は著者の思想的傾向を知らせ、解釈に不可欠な著者の執筆意図を言明するべきであるが、この点においてもスタンダードの序は読者を惑わすばかりである。第二の序では、「たわいもない (frivole) 小説をひきうけた出版者が、作者に、この種の序文をしきりに要求する時代とは、なんと陰気な時代であろうか。」とか、「この軽佻な (futile) 小説の作者が偶然そういう真実に到達しているとしたら同じ非難を浴びるであろうか。」など、作品自体を《frivole》あるいは《futile》と形容したりしている。また、第三の序は、「むかし、ある男が熱をだし、…」《Il y avait un jour un homme qui avait la fièvre...》というまるで「寓話」《fable》か「昔話」《conte》を思わせる書き出しである。作品の客観性・真実性を喧伝するのが通例であるはずなのに、政治的状況との関連で作品がもつべき切迫性を婉曲的に打ち消そうとすらしている。Ⅲ）は作者のアイデンティティの問題である。「発信者—メッセージ—受信者」というテキストの読みを構成する3つの要素を十全に機能させるためには、序において創作意図のみならず、どの立場から書くかという作者自身のアイデンティティも言明しなければならぬと一般的には考えられる。しかし、第一の序にみられるのは「これからお読みになろうとする小説の作者は、ロベスピエールやクトンのごとき熱狂的な共和主義者である。同時に彼はまた、長子系の復帰とルイ 19 世の治世をも熱烈に希求している。」と、政治的に曖昧というよりもむしろ相矛盾する立場を同時にとりつつ、「あえて作者は、共和派の会話においても、正統王朝派の会話においても、この相対立する党派を実際以上に非常識なものとして描かず、戯画化もせず、(中略)ただその細部にいたるまでこまかく模写したのだ。」と主張している。これに第一の序の「小説というものは鏡でなければならぬ」、第三の序の「本当の顔色を映したばかりにたたき割られてしまう鏡」と繰り返される「鏡」の比喩を考え併せてみれば、その「鏡」は共和派の「赤」、王党派の「白」のいずれかを映すという二者択一的なものではなく、その両方を映すのである。読者という観点からいえば、双方の側に保証を与えつつ、一方の怒りからテキストを守るという意味で、効果的な「避雷針」が設置されていると言える。そして、作者が矛盾したアイデンティティを表明しているにしても、政治に関して個人的意見をもちないからではなくて、いわばフロベールのようにテキストにおいて「神」のような立場にありたいという願望と解釈することもできるだろう。

スタンダール個人の政治的信条はもちろん共和派であったが、全面的に共和主義に賛同しているわけではない。第三の序にあるように、「民主主義は文学的に凡庸な、分別くさい、偏狭でうすっぺらな人たちの支配を、必然的に文学のなかへもちこんでいる。」とむしろ否定的に捉えている面もある。「作中人物のなかにもし断固たる正統王朝派がおり、また共和主義者のような口をきいている者がいるとしても、それは作者の罪であろうか。正統王朝派であると同時に共和主義者であるという立場に作者は徹しきれるものだろうか。」(第三の序)というスタンダールの自問には、単なるアイデンティティのカモフラージュよりも、政治的信念と文学観の間での揺れ、そしてそれを乗り越えて「神の視線」を獲得しようという決意の表明を読み取るべきであろう。

しかし結果としては、『リュシアン・ルーヴェン』はバルザック流の客観的な社会小説にはならず、むしろその対極ともいうべき、作者の自己が最も多く投入され、「告白的」confidentiel、「日記的」とも称されるような作品になった。序で示された意図と相反するような性格をなぜテキストはもつに至ったか。以下、イロニーの機能とフィールディングの影響という2つの観点からその原因を考察する。ブロンベールが『スタンダールと間接的方法』*Stendhal et la voie oblique* と『スタンダール：虚構における自由の諸問題』*Stendhal: Fiction and the Themes of Freedom* という著作のなかで展開している、小説におけるイロニーの機能について要約すると以下ようになる⁽⁵⁾。スタンダールにおけるイロニーは、モンテスキューやヴォルテールに代表される武器としてのイロニーという18世紀的な使用法とは異なり、自らの作品を前にしての精神的な揺れ、一種の分裂症(schizophrénie)の表徴である。小説という形式は、虚構の創造物に責任転嫁することによって作者の独自の感性を語りうるという点で、このような精神状態にある作者にとっては利点をもっていると言える。つまり、自らを矮小化しないために、イロニックな表現によって作中人物を矮小化するのだが、それは読者への恐怖と、その読者から創造物たちを守るためなのだ。そしてこのようなイロニーの解釈こそが読者の果たすべき役割のなかでも中心的なものである。しかし、スタンダールの語彙のもつ恒常的な不安定さ、換言すれば意味の反転から生じるイロニーは、読者を戸惑わせることになる。一例を挙げれば、リュシアンの考え、言動を説明する際に頻繁に用いられる〈niais〉、〈sot〉、〈ridicule〉などの語彙である。シャストレール夫人の魅力を再発見して結晶作用を起こしているリュシアンの様子は「たいへん間の抜けた顔をしていた(l'air niais)」。

また彼は夫人邸の窓の下に座りながら、恋に「うつつを抜かしている (faire le sot)」。そして「愚の骨頂とも思われるのに (Plus aucun ridicule ne lui manque)」, 夫人に手紙を書こうと決心する⁽⁶⁾。これらは表面的には主人公を突き放す揶揄の意味をもっているが、逆に作者の親しみの表現ともとれる。そしてそれは同時に、リュシエンのような恋愛のできない人間、虚栄心ばかり強く滑稽を恐れる社会の風潮に対する間接的な批判として読むことも可能だ。このように重層的で、なおかつ変動する語彙の解釈ができるか否かで「幸福な少数者」と「凡庸な読者」が選別されるといえる。このようないわばコミュニケーションの二重化は、作家スタンダールの対読者の関係においてのみならず、作品中の恋愛描写にも頻出する。『リュシアン・ルーヴェン』において、リュシアンがポソルヴェ邸を訪問し、付添い女ベラル嬢の立ち会いのもとにシャストレル夫人と交わす会話を例にとってみよう。「ぼくは衆議院で雄弁家になるようなことはできないらしいので。」彼はベラル嬢が小さな両目をせいいっぱい見ひらいたのを見て、〈しめた〉と思った。〈おれが政治の話をすると思っている。告げ口の種でもさがす気だな。〉「ぼくはどんなに精通している問題でも議会ではうまく弁護できないだろうと思います。演壇をおいたらさいご、ぼくの心を焼きつくすはげしい感情に悩まされるだろうし、しかもこの至高の、とりわけ峻厳な審判者のまえでは、その機嫌を損じはしないかとびくびくしているために…」⁽⁷⁾ 表面的には政治の話題であるが、「議会における峻厳な審判者」とは「恋愛におけるシャストレル夫人」に他ならず、夫人自身には「議会」、「審判者」という比喩の暗号は容易に解け、真のメッセージが余りに見え透いている気がして話を遮りさえる。付添い女として二人の会話を聞いているベラル嬢は表面的な政治のメッセージの「受け手」であり、シャストレル夫人は、政治の比喩の下に隠された恋愛のメッセージにおいてのみ真の「受け手」である。ベラル嬢の介在するリュシアンとシャストレル夫人の会話には、二重の「メッセージ」と二重の「受け手」が交錯し合った図式を読み取ることができる。しかし、それでは表面的なメッセージの「受け手」つまり小説における「凡庸な読者」は一貫して作品から排除されているのであろうか。パスカル・ヴァン・ドゥ・ピュット Pascale VAN DE PUTTE は『イタリア年代記』における作者と読者の関係『*Les rapports auteur / lecteur dans les Chroniques italiennes*』という論文の中で、「悪意をもった読者」から「寛大な読者」への転換という視点から、イロニーに注目している⁽⁸⁾。イロニックな調子を用

いることによって、スタンダールは2つの受け手という神話を造ろうとしている。一方は、無能で、作者の伝えようとする真の意味を理解し得ない読者であり、他方は、大多数の同時代人とは異なって、寛大で選ばれた読者である。イロニーは作品内における美的機能のみならず、読者の心理的次元においても強く働きかけている。つまり、2つの公衆の表示こそが、作者と読者の間に一種の共犯関係を成立させるのである。さらに詳しく言えば、「悪意をもつ読者」はイロニーによってみずからと作者との間に置かれた距離を感じ、自分が望まれない読者であることを認識するよう強いられる。そこでこのような疎外状態に耐え切れぬ者は、テキストに記述されている「寛大な読者」との関係においてすすんで自らの立場を修正し、態度を改めようとする。語り手は、その先入主や臆病さを非難することによって、「悪意をもつ読者」にいかにかそれを乗り越えるかを示してくれている。ここでルネ・ジラルルの表現を借りれば、作者を媒介としての「悪意をもつ読者」が「寛大な読者」を欲望するという、「欲望の三角形」⁽⁹⁾が現れる。このように「悪意をもつ読者」という受け手のイメージは決して固定されたものではない。受け手がイロニーを発見し、そこに含まれている判断を共有するようになれば、敵対関係にあった者も共犯関係に転換されるのである。換言すれば、テキスト内に仕掛けられたイロニーによって読者の変容もよびおこされるのである。

フィールディングの影響については前回に⁽¹⁰⁾触れたが、最後に「語り」の問題について具体的に考えてみよう。『赤と黒』の執筆時にももちろん「話すような文体」le style parlé という意識はあり、読者への直接的よびかけなども見られた。そしてフィールディングへの言及が初めて現れる1832年の後、『赤と黒』の文体に関する反省のもとに執筆された『リュシアン・ルーヴェン』におけるフィールディングの強い影響は明かであろう。「最も打ち解けた調子」le ton récit le plus familier、「読者への親密さの度合い」le degré de familiarité envers le lecteur の高まりが、多くの研究者によって指摘されている『リュシアン・ルーヴェン』において、その「親密さ」の象徴ともいえるのが、主人公に付与された所有形容詞の使用である。以下に具体的に諸例を挙げながらみていこう。「われらの主人公」notre héros という表現は『赤と黒』でも見られるが、この作品ではそれに加えて、「われらの少尉」notre sous-lieutenant、「われらのあわれな主人公」notre pauvre héros などと言い換えられている。また〈notre〉という所有形容詞は主人公のリュシアンのみならず、他の作中人物に対しても用いられており、「わが

ロレーヌ地方の退役士官たち」nos officiers démissionnaires lorrains, 「われらの立派な中佐」notre digne colonnel, また槍騎兵メニュエルのことを〈notre homme〉などと呼んでいる⁽¹¹⁾。このような所有形容詞の使用にはもちろんイロニクなニュアンスも含まれているが、作者が主人公ならびにその他の作中人物、そして読者とともに戯れているような感じすら与える。一方、読者への直接的な呼びかけも増えている。「読者諸君、どうか彼（リュシアン）を頭から馬鹿者と思わないでいただきたい。」Le lecteur est prié de ne pas prendre (Lucien) pour un sot, 「寛大な読者諸君、われらの主人公がたいへん若く、まったくの新米で、まるで経験をもたないという点をご考慮ねがいたい。」Le lecteur bénévole est prié de considérer que notre héros est fort jeune, fort neuf, et dénué de toute expérience など⁽¹²⁾。さらにフィールディングにおける常套手段ともいうべき〈nous〉の多用についても、「うちわって言うと、リュシアンの虚栄心はじりじりしていたのだ。」Nous avouerons que la vanité de Lucien était agacée, 「うちあけて言うと、リュシアンはこういう賛嘆の気持をならべたてながら、たいへん間の抜けた顔をしていた。」Nous avouerons que pendant ces raisonnements admiratifs, Lucien avait l'air d'un niais.⁽¹³⁾ などの表現が影響の強さを確認してくれる。

『リュシアン・ルーヴェン』が作者の自己の最も深奥なものと結びついた小説作品であることは、自伝のクロノロジーの中でどのように位置づけられるのだろうか。最初の自伝の試みが書かれたのは1820年で、1831年にも同様の試みが見られ、1832年の『エゴチスムの回想』へと連なる。そして1833年には再び自伝の構想原稿とでもいうべき《Mémoires de Henri B.》を著した後、1834年5月5日に『リュシアン・ルーヴェン』が着手される。スタンダールはそれから1年間この小説の創作に専念するが、1835年5月14日の原稿余白への次のような書き込みに続いて、11月には作品が放棄される。「もしこの作品に何の価値もなければ、1年間無駄に仕事をしたことになる。それよりもドミニク（スタンダールのこと）の回想録を書いた方がよかった。細部をこまかく書かなければならないことが、この作品から私を遠ざける。もしこれがものにならなければ、その最大の原因の1つはプランを考えなければならなかったことだろう。1年間この作品にかかりきりだった。私の家で、そしてアルパノで、引き続き2ヶ月もの猛暑の中、私

はうんざりしていた。』⁽⁴⁴⁾ そしてさらに 1837 年にも自伝的断片が書かれている。この約 20 年にわたって継続的に現れる自伝的試みが、途中で『エゴチズムの回想』という自伝と『リュシアン・ルーヴェン』という自伝的小説を生みだしながら、最終的に『アンリ・ブリュールの生涯』へと結晶化していく。

ここでこの自伝の最終章を、『バルムの僧院』の冒頭部分との連続性という観点から読み直してみたい。両者ともミラノを舞台にしているという共通点があるが、前者はミラノ到着の「狂気じみた幸福」の描写の拒否で終わるが、後者は「この心地よき場所は、すでに、わたしに筆をとるよう快く誘うのだった。」というアリオストのエピグラフに導かれながら、ナポレオンのミラノ入城に沸くイタリア全土の歓喜と熱狂がのびやかな筆致で十全に表現されている。このような対照的な描写、とりわけ幸福の描写に関して相反する態度をとらせた背景には読者意識がある。自伝の最終章で「おお冷静な読者よ、私の記憶力をゆるせ、いなむしろ 50 ページをとばして読め。」⁽⁴⁵⁾ と、語り手によって生きられた幸福とその表現からの隔絶を宣告された読者は、『バルムの僧院』の《avertissement》では全くその相貌を変える。作者が小説を書いている 1839 年のパリから時間的・空間的に遠く隔たった 1830 年のバドヴァ。美酒の供された愉快的宵に、話者が人伝えに聞いたとされるサンセヴェリナ公爵夫人の物語を語られる読者は、あらかじめ親密な空気に包まれている。それは前々回にみた『1817 年のローマ・ナポリ・フィレンツェ』における、ボローニャでのバイロンの詩の朗読会の語り手と聴衆の関係にも比すべきものがある⁽⁴⁶⁾。両作品ともに「幸福な少数者へ」という献辞が付されているが、『バルムの僧院』の場合、豊饒な幸福感の描写のいわば集大成をなすためにも、「幸福な少数者」という理想の読者が必要だった。幸福の描写についてさらに考察をすすめるために、『アンリ・ブリュールの生涯』最終章にある 1 つの引用に注目してみたい。「このような心やさしい感情は、ことこまかに物語るとそれを台なしにしてしまうのだ。」という最後の文の直前に「この結果は、それをおこない、それを経験する人びと、すなわちその同時代人たちにとっては、かならずしも明かではない。しかし、すこし離れて、歴史的観点から見ると、一民族がその性格の独自性をいかなる時期に失うかを注目できる。」とある⁽⁴⁷⁾。これはヴィルマン著『フランス語にかんする考察、アカデミー辞典新版の序文として』*Considérations sur la langue française, servant de préface à la dernière édition du dictionnaire de*

l'Académie からの引用だが、当のヴィルマンとはソルボンヌ大学教授としてフランス文学史を講じ、フランス文芸学を確立したアカデミシアンである。第24章の中でも「私は書きながら、罵声をあびせられることを覚悟しつつ、すこしも臆病にも憂鬱にもなっていない。ああいう二人の巨匠（1835年の）、シャトーブリアン氏やヴィルマン氏の一人に排斥されそうな文章を書くとき、私は勇気と誇りを感じる。」⁽¹⁸⁾ とあるように、スタンダールにとって仇敵ともいえる体制派の代表的な存在であった。そのような人物の文を自伝の、しかもその最終章で引用したのはなぜか。ジャン・スガール Jean SGARD は『「アンリ・ブリュラルの生涯」において明示されたもの』*L'explicit de la Vie de Henry Brulard* という論文の中で、スタンダールの引用部分だけからはわかりにくいヴィルマンの主張を、序文の続く部分と『フランス文学講義』*Cours de littérature française* という他の著作から検証し、引用の意図を推論しようとしている⁽¹⁹⁾。「文章の形につきまといわれているアカデミシアン」*académicien assiégé par des formes de phrases* と批判するヴィルマンを引用すること自体にイロニーの効果が期待される。つまりスタンダールにとってヴィルマンこそがまず最初に「性格の独自性」を失った人間の一人だからだ。その反省は、「性格の独自性」、スタンダールの用いている語彙で言えば「自然さ」が失われていないかどうかという自己検証に当然つながっていく。そのように考えるとこの引用の目的は、「自然さ」を失う前の「狂気じみた幸福の描写の拒否」、ひいては自伝中断の正統化にあるともいえる。スガールは以上のような視点から、引用部分の背景にあるヴィルマンの主張と、それを適用するスタンダールの意図の重なり合いとズレを4つのポイントに整理している。1) 情熱を表現する力を失ってしまったフランス語の退廃、2) 散文的公衆が心情表現のための言葉を理解しえなくなったという社会風潮、3) イタリアで経験した倦怠の伝染性、4) 夢想していた狂気じみた幸福の喚起を前にしての沈黙、想像力の停止。1) と 2) については程度の差こそあれ両者に共通する時代・社会認識である。3) に関しては、イタリア国民が「性格の独自性」を喪失し、その集団的倦怠が作家にも感染するという考えで、スタンダールの場合、*《L'ennui glace l'esprit.》* を体感したローマ、チヴィタベッキアでの個人的経験が反映している。4) はより個人的な解釈で、ヴィルマンの引用では一国民、一時代に起こったことが、幸福の描写という瞬間においてまさに文学的フィアスコ（不能）としてスタンダールを襲ったのである。1) ～4) の要素が複合的に作用して自伝は中断されたわけであ

るが、このような言語観は続く『バルムの僧院』にも当然反映されている。そしてそれは作品中に頻出する予兆や暗号的通信法と関連していると思われるが、詳細は次章にゆずる。

(3) 『バルムの僧院』について

《avertissement》において、フランス人の読者に向けてイタリア人の物語を語ることの不都合が述べられている。これはスタンダールの固定観念にもなっているイタリア人とフランス人との対立図式が背景になっている。前者の情熱、性格の峻烈さ、憎悪や愛から犯される罪に対して、後者の虚栄心、高い倫理性、優雅さ、金銭への執着が挙げられている。それではこの作品が想定しているフランス人読者のイメージとは、後者のような性格をもった均質なものであるのか。あるいは寛大な読者と悪意をもつ読者に分裂しているのだろうか。ロジェ・パーソン Roger PEARSON は『スタンダールのヴァイオリン—小説家とその読者—』*STENDHAL'S VIOLIN—A Novelist and his Reader—*で、二種類の読者ではなく、読者による二種類の読みの選択という視点を提出している⁽²⁰⁾。その際、ファブリスが占星術について考えにふける箇所を引用し、その中の2つの対照的な語句を起点に考察をすすめている。「ファブリスの推理はけっしてこれ以上ふかくは進みえなかった。難問の周囲をぐるぐるまわるばかりで、それを乗り越えることができない。彼はまだ若すぎたのだ。暇なときには彼の心は、想像力がほしいままに生み出す小説的な状況 (circonstances romanesques) から感じる感覚を楽しむことに夢中なのだ。その原因をつきとめるため事物の現実的な特性 (particularités réelles) を根気よく見つめることに時間をさくことなどしなかった。現実はまだ彼には平凡で汚らしく見えた。人が現実を見たがらないのはわかるが、それならばそれを判断してはいけない。とくに、無知の破片をもって抗議したりするのはいけない。」⁽²¹⁾「小説的状況」に身を任せれば、生涯に4冊の本すら読まないイタリアの貴族たちと同様に、占星術に無垢の信頼を寄せながら読むことができる。「現実的な特性」を厳しく認識すれば、主人公にそして作品そのものに対してイロニックな距離をとりながら読むことになる。換言すれば、読者はイタリア人として読むか、フランス人として読むかという選択を迫られている。イタリア人は奇跡的な出来事に熱狂し、フランス人はそれに疑問をもつ。パーソンによれば、前者が〈an Italien reading〉、後者が〈a French reading〉である。《avertissement》に

おける対比のみならず、物語内容に関しても、ミラノに入城したナポレオン、ファブリス出生の秘密、彼のナポレオン軍への参加など、イタリアとフランスとの対立、あるいは重なり合いが筋の展開の原動力になっていると見なすこともできる。それが読者の読みの次元にも反映されるというのがパーソンの主張である。

それでは前者の読みを可能にするものは何か。パーソンの言う《the narrative ease》の形成要素として3点考えられる。1) 《comme on voit》, 《on peut juger》, 《on peut penser》などの表現の多用⁽²²⁾。作者は読者を物語世界に引き込むと同時に、ある出来事に対する読者の意見を読み取ったり、読者が話の展開にうまく乗っているか否かを測っているかのようである。2) 物語の冒頭で読者に直接語りかけるロベール中尉という存在。デル・ドンゴ侯爵邸に出入りし、ファブリスの父親であろう彼と話者は、《avertissement》にあるように司教会員の家で出会い、サンセヴェリナ公爵夫人の話題をしていた仲間だという設定であろう。「ロベール中尉はよく私に言ったものである。…彼は語り続ける」⁽²³⁾ という箇所は、話者が人伝えの話を読者に伝えるのではなく、主人公の父親であり、物語の中心人物をじかに知るロベール中尉が、いわば媒介者である話者を越えて直接読者に語りかけるような感覚を与えるのではないか。通常の作者介入以上に読者への心理的効果があると思われる。3) 「わが主人公」notre héros という表現の頻出。主人公に対して付された〈notre〉という一人称複数の所有形容詞はもちろん『赤と黒』にも見られる。『リュシアン・ルーヴェン』では先に見たように、主人公の呼び方に様々なヴァリエーションがあり、イロニックなニュアンスを出す機能も果たしていた。『パルムの僧院』では一貫して〈notre héros〉という表現が用いられ、前二作と比べてもその頻度がきわだって目をひく。「パリ評論」に発表されたバルザックの「ベール氏論」への返事の中で、スタンダールは以下のように問いかけている。「ファブリスを『わが主人公』と呼んでもいいのだろうか。これはあまりたびたびファブリスという言葉を繰り返さないためなのだが。」⁽²⁴⁾ しかし、『リュシアン・ルーヴェン』のように呼び方に変化をもたせるわけではなく、〈notre〉が徹底して使われているのはなぜか。52日という短期間に驚異的なスピードで執筆されたために語句を選択する余裕がなかったためとも考えられる。しかし、より大きな要因として、作者が主人公に対してとる距離、あるいは読者との関係をも考慮に入れなければならないだろう。つまり作者は父親的な立場から主人公を庇

護すると同時に、一人称複数によってその立場を読者にも共有するように働きかけているのではないか。

後者の読みについて。登場人物も読者も夢の世界にだけ生きているわけではない。《Il faut que l'imagination apprenne les droits de fer de la réalité.》⁽²⁵⁾ とあるように、夢がその高みに達し、絶対的な幸福感に包まれるためにも、その対極にある厳しい現実が背景として明確に描かれていなければならぬ。そのようなスタンスからの読みをパーソンは〈a French reading〉と名付けたのであった。「あの湖のそばで、人生をあんなに哲人らしく達観してきめたりっぱな決心も、すっかりどこかへいってしまった。おれの魂は平生の地盤から浮き上がっていた。あのとき考えたことはいっさい夢だった。きびしい現実の前ではみんな消えてしまった。いよいよ実行の時が来たんだ。」⁽²⁶⁾ と心の中でつぶやくファブリス。また彼女への恋にひかれて、一度は脱走したファルネーゼ塔の牢獄に自らの意志で出頭してきたファブリスを見たクレリアの心理は次のように描かれている。「クレリアはこれは天が自分を罰するためにあたえた幻覚だと思った、やがて彼女はおそろしい現実をはっきりと見きわめた。」⁽²⁷⁾ 〈atroce〉、〈affreuse〉、〈austère〉などの形容詞が付された「現実」への認識は一種の通奏低音のように作品全編を貫いている。以上のように、読者はいずれかの読みに固定されることなく、2つの読みの間を揺れながら、物語の重層的な意味の世界に導かれていくのである。

『リュシアン・ルーヴェン』についても指摘したが、コミュニケーションの二重化がこの作品にも見られる。ファブリスの説教の場面である。「彼は聴衆にむかって話すふりをしながら、ただ侯爵夫人（クレリア）ひとりを相手にしゃべっていたのだ。」⁽²⁸⁾ ファブリスの異常なまでの感情吐露は聴衆全体を神秘的な雰囲気包み込むが、それがもつ真のメッセージは唯一人の受け手に向けて発せられたものである。公けの、宗教者としてのファブリスと、私的で恋するファブリスとは全くの別人であり、説教の場面で彼は「多重化された言語」la langue multiple をみごとに操っている。『恋愛論』のような作品をその秘密を唯一人知っている女性読者にむけて発表したいと願ったスタンダールにすれば、小説自体が広大な匿名の公衆の中に隠れている幾人かの特別な受け手に向けられたメッセージである。そのような観点からみれば、この場面が作品全体においてもつ象徴的な意味が理解できるだろう。スタンダールの言語観については、ヴィルマンの引用と関連して少し触れたが、

ここでは上のようなコミュニケーションの二重化の根本的背景としてさらに踏み込んで考えてみたい。「言葉は考えを隠すために人間に与えられた。」という警句は、『アルマンス』(第25章)と『赤と黒』(第I部第22章)にひかれている。この言語に対する不信感は、ロマン主義という時代的文脈の中で捉えることもできるだろう。ピコンによれば「ロマン主義は人間が言語に勝つことを見いだす。…ロマン主義によってはじまるのは、言語の外部にある現実を表現しようとの配慮ではなく、言語に対するもどかしさであり、また軽蔑であった。」⁽²⁹⁾ スタロバンスキーは次のように言っている。「スタンダールの言語に対する態度は啓示的である。彼の考えでは言語は体験された感情にとっては本質的に恣意的で不十分なものだ。…言葉は約定の符号であって、真正な表現ではないからである。情動と語との間に連続性は存在せず、語はつねにひとつの方便である。…だから真の表現が存在するのは、言語が無視され、言葉が弱まって文が押し殺される瞬間だけであり、符号の死が突然の消滅によって成立する伝達 communication である。」⁽³⁰⁾ 言語への不信感が、二重の意味を担った言葉を経て行き着くところは、このような言葉の消滅である。しかし、それはコミュニケーションに対する断念ではなく、むしろその究極の願望の一形態と言えまいか。

最後に前兆についてみておこう。『赤と黒』においては、ヴェリエールの教会での新聞と聖水の色がジュリアンの運命を予告している。「ジュリアンは祈祷台の上に、印刷された紙片がちょうど読んでくれといわぬばかりに置かれているのに気がついた。それに目をとめて、読んでみた。《…日ブザンソンにおいて刑に処せられたルイ・ジャンレルの死刑ならびにその最期にかんする顛末》。…御堂を出ようとする、聖水盤のそばに血が流れている、そう思ったのはそこにまかれた聖水だった。窓をおおう赤い帳で水が血のように見えたのだ。」⁽³¹⁾ 『リュシアン・ルーヴェン』では、シャストレール夫人が見つめる緑の鎧戸の窓の下で二度目の落馬をした後、「まるでこれが運命だといわぬばかりじゃないか！」とリュシアンはつぶやくが、この落馬は二人の不幸な恋愛を暗示している⁽³²⁾。このように前兆は前二作にも散見されるが、いわば文学的方法論としてシステムティックに使用されているのは『パルムの僧院』であろう。「ところが、いざ出発というとき、アヴェ・マリアのおわったときに突如ファブリスがある前兆に打たれることがよくあった。これは、彼がその予言などを少しも信じていたわけではないが、仲のいいブラネス師の占星術の研究から引き出してきた結果なのだ。子供っぽい想像か

ら、その前兆がその夜の首尾のよしあしを告げているように思われた。…ブラネス師はかなり難解な彼の学問を別にファブリスにつたえたわけではなかったのだが、知らずしらずに、未来を予言するしるしというものに、無限の信頼をもたせるようにしていたのである。」⁽³³⁾ ブラネス神父は単なる副人物ではなく、いわば「全知の話者」*narrateur omniscient* に代わる役割を担っており、彼の予言を通して話者は読者に主人公の運命を大筋で伝えようと努めていると考えることもできる。「おそらくその牢獄からあんたは罪を犯さずには出られまい。しかし、さいわい、その罪はあんたが犯すのではない。…いずれあんたも、いいか、あんたもこのわしのように、木の椅子にすわり、あらゆる奢りから遠ざかり、奢りというものから解脱して死ぬ人間だ。…これで未来のことでわれわれの話すことは終わった。これ以上大切なことでいい足すことはない。」⁽³⁴⁾ 一方、ファブリス自身も前兆の意味を読み取るようになっていく。ナポレオン軍への参加を促す鷲の飛翔、獄死した兵士から手に入れた制服と旅券から予想される牢獄の役割、サンドリーノの死の予言ともとれるマロニエの木の折られた枝など、枚挙にいとまがない⁽³⁵⁾。以上のような方法としての前兆をどのように解釈すればいいのであろうか。基本的には、ファブリスは前兆によって敷かれた人生を盲目的に生き、他の作中人物たちも予言によって不可避な運命を逃れられぬよう強いられているように思われる。まさに運命は閉じられたものとしてある。さらに、このあらかじめ決定されているという感覚をつくりだしているのは、単に前兆だけではなく、各々の登場人物たちの性格、考え方もその要因になっている。つまり、前兆はきわめて幅広い次元で浸透し、この物語世界の全ての構成要素に合目的性を与えている。

しかし、前兆が常に絶対的なものとして描かれているわけではない。ファブリスの脱獄を予言した先の引用部分に続いて、「もしあんたが弱くてこの罪に自分から陥るとすると、その余のわしの計算は全部長ったらしい計算にすぎない。」⁽³⁶⁾ とブラネス神父に語らせている。ファブリスの未来に幾つかの可能性を見るブラネス神父の予言には、ある種の疑いがさしはさまれているとも言える。また、「彼（フェランテ・パラ）が出てゆくとすぐ夫人は不吉な予感ばかりで心がつつまれてしまい、ひとりつぶやいた。〈あたしだって、死ぬことができる。もし、あのファブリスのことをたのめる男らしい男のひとさえ見つかったら、あたしはそうしたいのだ。もうすぐにでも。〉」⁽³⁷⁾ と、ジーナの死が切迫したものとして描かれているが、ファブリスにも彼女

にも死はまだ訪れない。牢獄にもどってきたファブリスを見て動揺するクレリアに、料理場で働くおしゃべりな老女がいわくありげに言う。「こんどは、ファブリスさんもここからお出にはなれますまい。」⁽³⁸⁾ この予言も現実にはならない。これらの〈faux présages〉は、読者に一度は「待機の構え」をとらせつつ、それを打ち破ることによって、小説世界にある種の自由の観念を持ち込む働きをしているのではないか。以上のように前兆のもつ相反する側面を見てくると、作者が未来と戯れているようにさえ思われる。前兆それ自体には積極的あるいは決定的な力はないが、繰り返される前兆は一種の読者への目配せとして、小説に統一性を与える方法論として機能している。読者に関して付言すれば、前もって結論を知らながらもその過程においてさらに加わる不吉な予言によって、読者は文字通りの“suspens”の感覚を味わう。この点はギリシャ悲劇にも比すべきものがある。また「全知の話者」の力も、時間的側面では限界があるものだが、スタンダールの場合特に文法的な未来形があまり使われないということを併せて考慮しても⁽³⁹⁾、前兆は作中人物の未来を直接語ることができない話者を補完する働きをもっているとも言える。

(g) 遺 書

遺書の具体的検討に入る前に、その多くが原稿の余白 *marges* に書かれていたという特殊性に注目してみたい。モーリス・バルデッシュ Maurice BARDÈCHE はその著『小説家スタンダール』*Stendhal romancier*の中で『リュシアン・ルーヴェン』を論じる際、2章を割いているが、その1章はもちろん作品そのものについてであるが、ほとんど同じ分量の続く章では「原稿余白」について詳述している⁽⁴⁰⁾。そこでバルデッシュは、原稿余白が作品をまさに書きつつある「現在」を伝える特権的な場であり、とりわけスタンダールの場合、マルジナリストという側面のもつ重要性に注目するよう強調している。『リュシアン・ルーヴェン』、『ラミエル』という2つの未完小説のマルジナリアには、プラン、方法論についての書き込みが堆積し、その物理的量においても際だっているが、スタンダールにおけるマルジナリアの特徴として第一に指摘しておきたいのは、自身に対する呼びかけの様々なヴァリエーションである。〈tu〉、〈vous〉などの二人称は当然としても、自己を客観化する三人称の〈il〉、その他にも〈l'auteur〉、〈l'animal〉、〈Dominique〉など

が見られ、さらには英語の〈me〉が使われたり、小説家と批評家の会話まで想定されている。このような膨大な量のマルジナリア、その中における自己への多様な呼びかけの理由としては、生来の内向性とか、幼少期の母親の死という決定的な喪失が契機となった、常に自己とその分身との対話によってその欠落感を埋めたいという抜き差しがたい欲求など、主に心理面からの説明がなされてきた⁽⁴¹⁾。しかし、マルジナリアにおける「自己の分身」とは孤独を癒すとか、自己と慣れ合うといった心理的補償作用の面からのみ捉えるべきではないだろう。それはむしろ自己と距離をとり、自己を、そして自己の記述を客観化する他者の視線とも言える。この他者を読者に置き換えれば、「多形の対話的表現」*dialogue polymorphe*によって、マルジナリア内部にまで読者が導き入れられていると言えまいか。その証左として、上に挙げた自己への呼びかけの他に、仏語・英語混合使用、あるいはアナグラムの暗号的表現が考えられる。この場合の読者意識とは、理解されたい、判断されたいという欲求と矛盾共存する見抜かれることへの恐怖で、確かに児童にも似たものもあるが、悪筆とも相まって判読が難しいものも多い。しかも宗教や政治に関する記述の箇所には、イタリアにおけるフランス領事として常に自由主義者の嫌疑をかけられ、オーストリア官憲に監視されていたという個人的体験もあろう。悪筆については、生来のものと言えばそれまでだが、スタンダールの場合それを意識的に利用しているとも考えられる。『イタリア年代記』の序の余白には、「私は自分の悪筆を楽しんでいる。なぜなら、愚かな読者に嫌悪感をおこせると同時に、私に暗号の場所を提供してくれるからだ。」『*Je me réjouis de ma mauvaise écriture qui dégoûtera les sots et me tiendra lieu de chiffre.*』また『アンリ・ブリュラルの生涯』の余白には、「警察を意識して故意に悪筆で書いている。私はいつもこのことに注意している。私は製本屋にも恐怖を抱いている。」『*Written bad characters exprès for the police men. I have always this precaution. I fear also the bookbinder.*』とある⁽⁴²⁾。ジャック・ネフ Jacques NEEFS は『『リュシアン・ルーヴェン』：草稿の受け手』*Lucien Lewwen: le destinataire des manuscrits* という論文の中で、マルジナリアを以下のように定義している。書く行為そのもの、様々な想念、追憶、感情、予見、状況の全てをマルジナリアに書き込むということは、「自己と自己、自己と見知らぬ読者、このうえなくはかない現在の状況とこのうえなく不確かな未来の間で、絶え間なく新たな実存に対して自らを開いていくこと」で

ある⁽⁴³⁾。そして続く箇所では、エリアス・カネッティ著『群衆と権力』の「生き残る者—不死について—」と題された章からの引用をもとに、方法論としてのマルジナリアと読者の関係について結論づけている。「彼は個々のことをもっともらしい統一にまとめあげようとはせずに、そのままにしておいたので、彼は浅薄にならなかったし、陳腐にもならなかった。」このようなやり方は1つの方法論として、例えば『恋愛論』の断章形式に結実しているが、マルジナリアにはまさにその原型が示されていると言える。「愚痴ひとつこぼさず、彼は少数の人々のために書くことに満足したが、彼は百年後に多くの人々に読まれるであろうことは、完全に確信していた。現代では、これ以上明白な、純粋な、不遜さの少しもない文学的不死信仰というものは存在しない。この信仰は何を意味するのであろうか。彼がいたいのは、同時代に生きている彼以外のすべての者が、この世になくなったときにも、彼は依然としてこの世にいるであろう、ということである。」⁽⁴⁴⁾ 完成された作品としての「幸福な少数者」、「未来の読者」は、スタンダールの文学観を支える根幹的な概念であるが、マルジナリアという本来人目に触れない、出版が期待されない、瞬間瞬間の生成の現場にさえというべきか、だからこそというべきか、同様の読者観が貫かれている。それは予測のつかない読者を時の厚みの中に連れ去りたいという願望のマニフェストであると同時に、個々の読者との終わることのない出会いへの賭けなのである。

それではこのようなマルジナリアに主に書き込まれたスタンダールの遺書はどのような問題を提起するのだろうか。1つのジャンルとして遺書に注目して詳しく論じた研究書はほとんどないが、ここでは西川長夫著の『スタンダールの遺書』に拠りながら、とりわけ遺書における読者の問題について考えてみたい⁽⁴⁵⁾。一般の遺書の場合、死を前にしての思想や態度、また遺産配分による様々な世俗の関係など、遺言者の生存のあり方が鮮明に浮き彫りにされる。また自己の虚像によって公衆や読者に対することの多い作家の場合は、遺書のこの特殊な性格を逆手にとって、演技することも考えられる。しかし、そのような場合でも、演技であるはずのものが、それはそれで演技者の本質の深部を映し出すこともある。スタンダールには一種の遺書マニアともいえるべきものがあり、生涯に36通もの遺書を残しており、その執筆時期は、No.1(1810年9月1日)～No.36(1840年9月28日)にわたっている。そしてその内容・形式は文学的遺書や政治的遺書といったそれ自体が完結した作品ではなく、「私は誰に何を遺贈する」といった形の、遺産の処理

に関するものが大半を占めている。しかし、生涯を独身で通し、複雑な係累も莫大な遺産もなかったスタンダールにとっては奇妙としか言いようのないものである。最初の遺書はスタンダールが27歳、パリで書かれたもの。その中で死後に残される遺産を基金として、国際的な文学賞の創設が依頼されている。「受賞作品は単純、明晰、正確、解剖学的記述の調子をもった文体で書かれ…。審査員は雄弁体と呼ばれる文体よりも単純な文体を、そして特に文体よりも思想をとるべきことを求められる。」そして賞としては、『汝自身を知れ』と刻まれた金メダルと、英語版シェイクスピア全集が指定されている。この非現実的な内容からは、賞の審査基準に名を借りて、自らの文体の好みから当時の問題意識を披瀝しようというスタンダールの意図が読み取れる。これはイデオログ哲学やロマン主義の影響を強くうけた文学観であることは明白であるが、西川氏は前掲書で、それらにフランス革命の共和主義的なイデオロギーを加えている。その例証として、国民公会においてグレゴワール師が提唱した唯一不可分の共和国における共和主義的な言語と文体の創造という考えと、スタンダールの第一の遺書における文学観の共通性を指摘している。

次に執筆時期をより詳細に見てみると、全体にわたって継続的に書かれたのではなく、集中している時期がいくつかあることがわかる。それは1832年から1836年の間で、No.11～No.34の計24通が書かれている。つまり、本論で扱った『エゴチズムの回想』、『リュシアン・ルーヴェン』、『アンリ・ブリュールの生涯』が書かれた5年間に全体の3分の2が集中することになる。これは、スタンダールが自己の生涯を未来へ発展すべきものとしてではなく、やがて閉ざされるものとして振り返り始めたことを意味するのではないか。『エゴチズムの回想』(1832年6月20日～7月7日)の目次の次のページ全面を使って記されたNo.13の遺書には、「チヴィタ・ヴェッキア駐在フランス領事H・M・ベール氏の自筆の遺言付加書」という記述とともに、自筆原稿の遺贈相手が指定され、登場人物の氏名だけを変えて、死後10年たって印刷するよう依頼している。さらに追加された文には、「私はどちらかといえばすべての氏名を変えてほしい。もし偶然この下らぬおしゃべりが私の死後50年してふたたび印刷されるようなことになれば、これらの氏名をもとにもどすことができるだろう。」とある。この時期の遺書の特徴は、原稿の死後出版という内容の偏向とともに、作品の原稿余白の最も目立つ箇所記されるという特異性だが、これはスタンダールの常套手段として

定着していく。『リュシアン・ルーヴェン』の執筆時期（1834年5月5日～1835年5月14日）に書かれた遺書はNo.17～No.26で10通を数える。その中でも特に注目すべきなのは、No.19の遺書である。原稿3枚にわたり、それぞれの原稿の冒頭には《Testament》と大きく記し、本文は線で囲み、またそれぞれのページの最期にはH. Beyleという署名もある。「今世紀は平板なもの（la platitude）に専念しているから、1835年にわれわれに突飛に思われるもの（les extravagances）も、1890年には読者の興味をひくのに十分とは言えないだろう。その頃にはこの小説も古い時代の絵図となっているだろう。この小説が誰か道理をわきまえた人物によって印刷され訂正されることを希望する。文体と下品な語句は直すこと。ただし突飛な部分はそのまま残すこと。」この記述には、スタンダールの同時代に対する時代認識のみならず「未来の読者」という重要な概念が表明されている。続く『アンリ・ブリュールの生涯』の執筆期（1835年11月23日～1836年3月6日）には計7通の遺書が書かれている。この時期スタンダールは体調がすぐれず、冬の悪天候に肉体的・精神的苦痛を感じていたが、自伝の冒頭の幸福なトーンと、その余白に書かれた遺書が奇妙なコントラストをなしている。No.30の遺書では、出版依頼の本屋の名前が羅列してあり、最後に「またもしこれらの諸氏のだれ一人として私の死後5年以内にそれを印刷させる意図が認められない場合には、私はロンドン在住の本屋のうち最も年長で、その名前がCで始まるであろう者にこの巻をゆだねる。」とある。この最後の意表をつく一節は、自分の死後に自分の作品がたどるであろう運命に対する諦めであろうか、あるいは苛立ちの表現であろうか。それとも一種のユーモアか。偶然性に賭ける遊び、未来の本屋＝読者にあてて売り出された宝籤のようなものであろうか。スタンダールにこのロンドンのC…氏について具体的なイメージがあったとは思われない。また自伝の内容との関連でいえば、その余白に記された遺書は、幼少期へと向かう甘美な追想の流れに打ち込まれた死の杭であり、またこうして余白に遺書を記すことは一種の中断によって筆者自身が自己の作品を客観的に眺め、充実の瞬間を再確認するための方法論ではなかったか。マルジナリア中に同様に見られた自己と自己、自己と自己の分身との対話との連関性が容易に想起されるだろう。自らの遺産を他者に託すように、作品は献辞の対象でもある「幸福な少数者」に向けられる。また遺書が自らの死後読まれることを大前提として書かれるのと同様に、同時代に読者を見出しえない作品を「未来の読者」に託す。このように考えれば、遺

書という形態に、作者と読者の関係のエッセンスとでも言うべきものがあるとも如実に現れているように思われる。換言すればスタンダールは、小説あるいは自伝の原稿余白に遺書を書き込みながら、自らの読者像を形成していったのではないか。以上見てきたように遺書というジャンルは、死生観のみならず、宗教観、読者観まで含めて、きわめて広い射程をもった文字通り《problématique》なジャンルである。

結　　び

スタンダールが作家として生きた時代・社会については、これまでも幾度か言及した。自伝、日記、旅行記が誕生あるいは隆盛する歴史的土壌、また小説が文学ジャンルとしての市民権を獲得していく過程などの分析を通して、スタンダールの時代認識と、それを反映した文学観を読者という視点から考察してきた。それでは、19世紀前半のフランスというのは、文学の側面から見れば、どのように位置つけられるべきものなのであろうか。ブルジョワジーの台頭という大きな流れをより子細に見れば、まず読者の内面における変化が指摘できる。18世紀以来のピューリタニズムの影響下での個人主義の浸透は、個人的な読書という習慣を根付かせていく。また、工業化社会の出現を背景として、印刷技術が飛躍的に進歩し、それにともなって出版ジャーナリズムが発達する。1821年と1836年はそれを象徴するような画期的な年である。前者は、スタンダールに直接的な影響を与えたウォルター・スコットの小説が大量に翻訳出版された年である。後者はスタンダールが直接恩恵をうけたわけではないが、新聞の連載小説（feuilleton）という形態が現れた年である⁽⁴⁶⁾。以上のような要素が複合的に作用した結果として、古典主義的な演劇の均質な公衆に代わって、ブルジョワの世紀を代表するジャンルである小説の個々の読者が文学の前面に出てくることになる。このような歴史的過程をサルトルの記述によって敷衍しておこう。彼は「文学とは何か」という論文の中で、「あらゆる文学作品は呼びかけである。」というテーゼを出発点として、作家と読者の関係の歴史的変遷を以下のように分析している⁽⁴⁷⁾。17世紀の作家は絶えず彼らを支配する厳密に制限された積極的で教養のある読者に向かって書いていた。作家と読者の具体的な関係である読書が、挨拶に似た再認の儀礼となり、彼らが同じ世界に属し、万事に同じ意見をもつということの儀礼的な確認となっていた。読者もまた各種の本の中に、

同じ思想を見いだしても、決して飽きなかった。その思想は彼ら自身の思想であり、彼らははじめからその他の思想を求めず、手持ちの思想が厳かに表現されることだけを求めている。このような読者の均質性を支えたのは比較的安定した社会と、歴史的持続に対するおおらかな確信であった。18世紀になって社会は大きく変動する。亡びようとする貴族に対して、ブルジョアジーは経済的優位を獲得し、上昇階級を形成しつつあった。この分裂し相互に敵対的な2つの読者層の間にはさまれた作家は、争いの審判者となった。客観的にも主観的にもどちらの階級に属さないこの除外 (déclassement) の意識は、作家を苦しめるどころか、自尊心の源泉になる。彼は貴族をブルジョアの眼で外から眺め、ブルジョアを貴族の眼で外から眺め、しかもその両方を等しく内側から理解することができるのに十分なほど、両方にとっての共犯者であった。つまり、貴族の読者に対する呼びかけは、その身分による誇りや特権を失わせようとするものであり、ブルジョアの読者に対する呼びかけは、彼らの屈従や偏見や恐怖を忘れさせようとするものであった。それまでは一体化した社会を純化するための保守的機能しかもたなかった文学が、自立性・独立性を獲得するのである。そして作家にとっての読者とは、文学作品はいかなる階級の具体的な表現でもないのであるから、普遍的存在となる。同時代の自由な人々に対する作家の要求は、彼らが歴史的な連帯性を破り、作家と共に普遍的な世界に生きることであった。19世紀、ブルジョアジーの政治的勝利は、作家の条件を根底から覆し、文学の本質までも疑問のなかに投じた。2つに分裂した読者層の間に築いた前世紀の特権的な地位は失われ、作家は単一化された読者の要求に応えなければならなくなった。ブルジョアの両親から生まれ、ブルジョアによって読まれ、ブルジョアによって支払われていた以上、作家はブルジョアである他なかった。ブルジョアジーは牢獄のように彼らを包んだ。スタンダールの生きたのは18世紀から19世紀へのまさに過渡期の時代である。彼自身、『ラシーヌとシェイクスピア』の中で、「歴史家の記憶するかぎり、フランス国民はその風習と快楽のうちに、1780年から1823年にいたる変動ほど迅速で全的な変動を経験したことはない。」と述べているが、これはミッシェル・フーコー Michel FOUCAULT の表現を借りれば、「認識論的 (épistémologique) 断絶」に他ならない。「物が突然もはやおなじ仕方では知覚されることも、記述されることも、言表されることも、特徴づけられることも、知られることもなくなって、語と語との隙間から、あるいは語をとおしてその背後から、もはや富、

生物、言説ではなく、それらとは根源的に異なった存在が知にたいして呈示されるという、そのような事態を生み出す変動」⁽⁴⁹⁾ が歴史的連続性の平面に深い空隙をうがった時代であった。以上がスタンダールを取り巻く外的環境の変化であるが、作家としての彼の内面も2つの世紀に引き裂かれていたと言える。『アンリ・ブリュールの生涯』で自身によって語られ、またヴィクトール・デル・リット Victor DEL LITTO が『スタンダールの知的生活—諸観念の生成と発展（1802-1821）—』*La vie intellectuelle de Stendhal—genèse et évolution de ses idées (802-1821)*⁽⁵⁰⁾ において精緻に跡づけたように、スタンダールの知的形成、作家としての教養は文字通り18世紀的なものである。読者との関係においても同様で、サルトルの言う「普遍的読者」とはスタンダールにとっての「幸福な少数者」に他ならない。その点について「ぼくは他の世紀に属している人間なのだ。」（『ハイドン・モーツアルト・メタスターシオの生涯』⁽⁵¹⁾）と彼自身自覚もしている。その一方で作家、とくに小説家として出発したのは『アルマンス』を発表した1827年である。変動の直中で、消え入りそうな貴族と、それをほとんど吸収し尽くしてしまいそうなブルジョアが現実の読者としている。読者と作家の間に18世紀的な調和を見だしえない時代において、スタンダールは「現在」、つまり19世紀前半のフランスを拒否する。時間的には「未来の読者」への呼びかけによって、空間的にはイギリスの雑誌への寄稿とイタリアへの偏愛によって。歴史の不連続に、自己の作家として抱える矛盾が重なり、二重に断絶した同時代的状況の中でいかなる読者と出会えるか。「幸福な少数者」と「未来の読者」という概念は、そのような状況から時間的にも空間的にも遠心的な運動をまきおこしながら、同時にその空白をも埋めることを可能にする、スタンダールが唯一選びえた読者像であったと言えまいか。

《注》

- (1) 藤井宏尚、「スタンダールにおける『読者』—小説作品を中心に—」, 明治大学文学部紀要「文芸研究」第80号, 1998, pp.157-172. (以下「スタンダールにおける『読者』」80と略記)
- (2) Philippe BERTHIER, *«Lucien Leuwen» et le jeu préfaciel*, Stendhal Club No. 118, 1988, pp.163-164.
- (3) *Ibid.*, pp.153-163.
- (4) 「スタンダール」全集3『リュシアン・ルーヴェンI』, 島田・鳴岩訳, 人文書院, 1977, pp.3-9. (以下『ルーヴェン』3と略記)
- (5) Victor BROMBERT, *Stendhal et la voie oblique*, P. U. F., 1954, pp.51-54.

- Victor BROMBERT, *Stendhal: Fiction and the Themes of Freedom*, Chicago and London, 1968, p. 69.
- (6) 『ルーヴェン』3, p. 175, p. 212, p. 218.
- (7) *Ibid.*, p. 236.
- (8) Pascale VAN DE PUTTE, *Les rapports auteur/lecteur dans les Chroniques italiennes*, Stendhal Club No. 121, 1988, pp. 37-44.
- (9) ルネ・ジラルルのキー概念の一つ。「主体」が「客体」を獲得しよう、あるいは接近しようとするとき、純粹に反射的、本能的行動は除き、ほとんどの場合、ある「媒介作用」または「媒介者」に準拠して「客体」に向かう。このような「主体」―「媒介者」―「客体」で結ばれる人間の欲求充足行為を、ジラルルは〈三角形欲望〉と呼んだ。cf., ルネ・ジラルル, 「欲望の現象学」, 古田訳, 法政大学出版局, 1982.
- (10) 「スタンダールにおける『読者』」80
- (11) 『ルーヴェン』3, p. 185, p. 67, p. 93.
- (12) *Ibid.*, p. 77, p. 127.
- (13) *Ibid.*, p. 75, p. 175.
- (14) Stendhal, *Œuvres intimes II*, édition établie par Victor DEL LITTO, Bibl. de la Pléiade, 1982, p. 250. (以下 *Œuvres intimes II* と略記) 〈Si ce ne vaut rien, j'aurai perdu un an de travail; il valait mieux faire les Mémoires de Dominique. Les détails de cet autre travail m'en ont éloigné. Si ceci ne vaut rien, une des grandes causes sera d'avoir eu à penser au plan. Ceci m'aura occupé pendant un an. Je me suis ennuyé chez moi en lisant pendant les deux mois de grande chaleur, puis à Albano.〉
- (15) 「スタンダール全集」7『アンリ・ブリュラルの生涯』, 桑原・生島訳, 人文書院, 1977, p. 330. (以下『ブリュラル』7と略記)
- (16) 藤井宏尚, 「スタンダールにおける『読者』―評伝・旅行記・パンフレットを中心に―」, 明治大学文学部紀要「文芸研究」第77号, 1997, p. 72.
- (17) 『ブリュラル』7, pp. 330-331.
- (18) *Ibid.*, p. 180.
- (19) Jean SGARD, *L'explicit de la Vie de Henry Brulard*, Stendhal: REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, ARMAND COLIN, 1984, pp. 203-205.
- (20) Roger PEARSON, *STENDHAL'S VIOLIN—A Novelist and his Reader—*, Clarendon Press・Oxford, 1988, p. 221.
- (21) 「スタンダール全集」2『バルムの僧院』, 生島訳, 人文書院, 1977, p. 153. (以下『バルムの僧院』2と略記)
- (22) *Ibid.*, p. 216, p. 314, p. 465.
- (23) *Ibid.*, pp. 9-10.
- (24) *Ibid.*, p. 592.
- (25) *Œuvres intimes II*, p. 52.
- (26) 『バルムの僧院』2, p. 175.
- (27) *Ibid.*, p. 427.
- (28) *Ibid.*, p. 482.

- (29) 岡田長次,『フランス小説の世紀』,NHK ブックス, 1983, p.245.
- (30) ジャン・スタロバンスキー,「偽名家スタンダール」,大浜訳,『活きた眼』,理想社, 1971, pp.283-284.
- (31) 「スタンダール全集」1『赤と黒』,桑原・生島訳,人文書院, 1977, p.27.
- (32) 『ルーヴェン』3, p.149.
- (33) 『バルムの僧院』2, p.21.
- (34) *Ibid.*, p.157.
- (35) *Ibid.*, p.31, p.37, p.165.
- (36) *Ibid.*, p.157.
- (37) *Ibid.*, p.358.
- (38) *Ibid.*, p.428.
- (39) Hans BOLL JOHANSEN, *STENDHAL ET LE ROMAN—Essai sur la structure du roman stendhalien—*, Collection Stendhalienne No.22, 1979, p.145.
- (40) Maurice BARDÈCHE, *Stendhal romancier*, LA TABLE RONDE, 1977.
- (41) Anne-Marie MEININGER, *Lucien Leuwen et le marginaliste*, *LE PLUS MÉCONNU DES ROMANS DE STENDHAL "LUCIEN LEUWEN"*, SEDES, 1983, pp.15-16.
- (42) *Ibid.*, p.7
- (43) Jacques NEEFS, *Lucien Leuwen: Le destinataire des manuscrits*, *Écritures du romantisme I: STENDHAL*, p.54. <c'est s'ouvrir à une existence nouvelle, sans solution de continuité, entre soi et soi, entre soi et on ne sait quel lecteur, entre le circonstanciel le plus fugitif et l'avenir le plus indéterminé.>
- (44) エリアス・カネッティ,『群衆と権力(上)』,岩田訳,法政大学出版局, 1987, pp.411-412.
- (45) 西川長夫,『スタンダールの遺書』,白水社, 1981.
- (46) Pierre BARBERIS, *Situation du roman après Balzac et Stendhal*, *STENDHAL ET BALZAC*, Collection Stendhalienne No.12, 1972, p.182.
- (47) ジャン＝ポール・サルトル,「文学とは何か」,加藤訳,『シチュアションⅡ』,人文書院, 1977, pp.106-109.
- (48) 「スタンダール全集」10『ラシーヌとシェクスピア』,島田・西川訳,人文書院, 1977, p.31.
- (49) ミッシェル・フーコー,『言葉と物—人文科学の考古学—』,渡辺・佐々木訳,新潮社, 1974, p.237.
- (50) Victor DEL LITTO, *La vie intellectuelle de Stendhal—genèse et évolution de ses idées (1802-1821)—*, P. U. F., 1962.
- (51) 「スタンダール全集」11『評伝集』,西川・高橋訳,人文書院, 1978, p.461.